

コミュニケーションとしての文学

—文学作品を「読む」とはどのような行為か—

佐藤 和正

一 はじめに

現在の日本近代文学研究では、フェミニズム批評に代表されるように、文学作品を資料として文化研究を目指すのが主流であるように思う。そこでは文学作品は研究に値する価値を持つものとして扱われるのではなく、たとえば男女の関係の意識が端的に現れている資料として扱われる。さらに、その場合に論者の批評意識に応じて、作品に対して批判的な場所から語られる。もちろん、基本的には読者の興味にしたがってどのように作品を扱うかが勝手だと思うのだが、こういう研究に対して違和感を持つのは、その場合、その作品にある種の普遍的な価値を認めるのでないなら、つまりつまらない作品であると考えているのなら、そもそもそのような批評を行うこと自体にさほど意味がないことになってしまうのではないか、と思うからである。作品に価値（広く読まれている、といったことも含めて）があると思うからこそ、その作品に言及することに意味を見出しているのであり、結局は文学作品について語ることは当の作品の価値を踏み台として、付加価値を追加していくような行為なのではないか。先の例で言えば、ある作品に特に特徴的に男女の関係の意識が（作者や語り手が意識している、いないに関わらず）「うまく」表現されているとかんじるからこそ、その作品を選んだのであって、そのことを抜きに作品に言及するのは親のすねをかじりながら反抗しているようなものではないのか、と思えるのである。

今でもたくさんさんの文学作品が書かれ、多くの人がビデオを借りたり、マンガを買ったりするのと同じ感覚で書店で買い求める。彼らが読むのは文化について考

えるためではなく、ただ作品を読むことがおもしろいからであろう。その「おもしろさ」がどのようなものであれ、そこに意味や価値を見出すのでなければそもそも文学を研究の対象とする必要性は存在しない。

我々は文学作品をなぜ読むのか。文学作品の価値について考えようとするばかりからはじめるほかないと考えるが、そこから言語とは何か、言葉の意味を了解するとはどのようなことなのか、文学作品は言語表現として見た場合、他のそれとはどのように異なるのか、等、様々な疑問が生じてくる。これまで、文学作品を「読む」とはどのような行為であるのか、について、「作者—文学作品—読者」の関係を、一般的な「発語者—言語表現—受語者」のコミュニケーションモデルと比較するところから考察してきたのが、ここでもそうした方向から始めてみたい。

二 言葉の「意味」について

相手の言っていることは確かに分かるし、それがおかしいというわけではないのだが、要領をえないとか、どう受け取ればいいのか困ってしまうというようなことは、しばしば我々の経験するところである。こうした経験は、我々が言葉を受け取るとき、言葉のつながりの中から、辞書的な意味には還元されない何かを受け取っていることを示唆している。この何かを言葉の文脈（コンテクスト）として捉えるなら、我々が日常使っている、意味が分からないとか分かったという場合の「意味」は、主にそうした文脈から生じる意味をさしているといえよう。

言葉には我々が考えるほど固定的な意味はなく、情況の中で様々な意味を持ちうる。たとえば私が授業で学生に向かって「ばか」といえば、学生は「おろかだ」という、辞書的な意味で受け取るほかないであろうが、うまくいっている恋人同士が二人でいるときに「ばか」といえば、それは愛情表現になりうるだろう。前者はほとんど初対面でも通じるような言葉の使い方であり、ここでは「公共的な意味」と呼んでおこう。それは実際の言語生活の中で自然淘汰されて歴史的に形成されてきた、我々が使う際に参照するような、一般的な使い方を表すもので、辞書とはそのような言葉の公共的な使い方、意味を集約したものである。一方後者は辞書には載っていないような言葉の使い方であり、これを「文脈による意味」と呼んでおこう。辞書に載っていない意味をなぜ他者と共有できるかといえ、双方が同じ文脈を共有していて、そこから意味が生じてくるからであろう。

文学作品を読むことは、後者の、文脈によって生じてくる意味を受け取ることである、と考えるもさほど異論はないと思う。言葉は作品の中に置かれるとき、固有の意味を帯びてくる。それを受け取ることが文学作品を「読む」ことなのである。「行間を読む」というのは、このような文脈によって生じる意味を理解する、ということであろう。どのような言葉も、それが使われていた文脈から切り離されると生きた意味を失ってしまう。もし、文学作品の言葉を、辞書的な意味の集合としてしか捉えられないとしたら(実際には不可能だが)、読書はとも退屈な行為になってしまう。

この「公共的な意味」と「文脈による意味」の差異は文学の問題に限らず、日常的に我々は使い分けている。我々が初対面の人と話して居心地が良くないのは、一つにはよそ行きの言葉しか使えないからである。相手がどのような人であるか分からないうちはオーソドックスな話し方、公共的な言葉の使い方をすればかき。そのような会話には自己表現としての発語という契機が弱い。ため、我々を窮屈にする。一方、友達同士で無駄話をしていて楽しいのは、他の人にはだめ

でもこの人(たち)ならわかってもらえる、そんな身内意識に支えられて「本音」を語り、自分の感情を言葉に結びつけて表現することができるからであろう。公共的な意味には乗りにくいコンテキストを共有できるところで我々は親密さを感じる。我々が気心の知れた人とおしゃべり言葉を通して受け取るのはそのようなコンテキストなのである。コミュニケーションにはこうした自己表現の契機が不可欠で、それは言葉の使い方に関わっている。文学作品もある意味ではこのような、読者と作者の間で成立する身内意識に支えられた、「本音」のコミュニケーションに見立てることができるだろう。言葉は自己表現の手段の一つであるが、公共的な言葉の意味だけを用いてそれを実現することは難しい。我々は、はめをはずした表現によって、初めて自分という存在を確認し、他者とつながることがきるのではないか。

三 読みかたの「客観性」について

文学作品を読む、という行為をこのように捉えると、すぐさまいくつかの疑問が生じる。一つは、ではそうした文脈の受け取り方、意味のうけ取り方が「正しい」かどうかはどのように確認できるのか、もし「正しい」受け取り方というのが存在しないのであれば、読者の数だけ読み方が存在して、そのどれもが等価であることになるのではないか、という問題である。これについては後に述べよう。さらに、それと関わって、では「作者の意図」は我々の読み方とどのように関わるのか、我々が受け取るのは作者の書こうと欲したことであって、それを受け取ることが「正しい」読み方なのではないか、という、主に大学の文学の講義で学生の反応の中にしばしば窺える疑問である。

作品をテキストと呼ぶようになって久しい現在の文学研究では、後者のような素朴な作者―作品観は問題にされないのだが、そうした文学観は彼らの日常的な言語経験に由来するもので、それなりの根拠をもっていると考える。なるほど、

そうした考え方の中には、たとえばどんな文章も短い言葉に要約可能であり、それが「意図」である、といった類の誤解が含まれているのは確かであろう。「二等辺三角形」と「二辺が等しい三角形」では、数学では同じ意味であっても文学の中では違う意味を持ちうるということ、要約すれば何かが切り捨てられ、付加されて別のものになっているということ、「意図」を語るにしても結局は自分の言葉で語るほかになく、そうして語られた言葉はすでに読み手の文脈の中で息づいているということ。そうした言葉というものに対する理解の不足を補ったとしても、なお文学作品を読むことは作者の意図を受け取ることだ、という思いこみが残るとすればそれはどこからやってくるのか。彼らがコミュニケーションにおいて言葉の意味のやりとりそのものよりも、それを通して相手との共感（相手との間での、固有の文脈の創造）を求めていること、そうした日常的な言語生活の経験からそれはやってくるのではないか。このことは考慮すべきであろう。

前者の疑問については、たとえば加藤典洋は次のように述べている⁽³⁾。

ある作品を読んでわたし達がそれに動かされ、この作品は傑作だ、よい、と感じる時も、同じことだ。その時わたし達は、ちょうど美の場合と同じく、自分から見てもだと思われるような人なら、誰もが、この作品を読んだら、傑作だ、よい、と感じるはずだ、と考えている。ここにあるものを、普遍性への企投の姿勢と呼ぶなら、美の場合と同じく、誰もが、これを傑作と感じるはずだ、という確信、信憑——つまり普遍性への企投の姿勢——をともなう、ある価値の感受がやってくる時、わたし達はそれを「美しい」と思うし、ここに「美」なる普遍的な価値がある、つまりこれは「傑作」だと、受けとるのである。

この普遍性への企投は、それ自体としては、そこに感じられている美がいわば客観的に、普遍性をもつことを保証していない。しかし、美の世界にあって

は、実はそのような普遍性への企投という形でしか、普遍性は存在していない。まともな人士なら、誰もが、自分と同じように、これを傑作と感じるはずだ、という形で、人は、ある作品を「傑作だ（美しい）」と言うのであり、その美の言明が、一つ一つは違いつつもそれぞれが普遍性への企投として行われる。そしてその一つ一つがせめぎあう。これがいわば美の世界の構成の本質なのである。

ある文学作品のテキストの読解が、ある作品Aはある作品Bよりも優れている、という言明を伴うには、それが「こうも読める」ではなく「こうとしか読めない」という読みから成り立っているのだからならぬ。ここで「こうも読める」と「こうとしか読めない」の差は、好悪と善・美の間の差と同じ、そこに普遍性への企投の姿勢があるかないかということである。ところで、よく考えてみればわかるが、ある作品が「こうとしか読めない」という形で読まれるのは、そこでの読解が、ふだんわたし達が作品を読むのと同じく、作者はこれをこう感じて書いたに違いない、という作者の像を伴うものとなっている場合に限られる。ふだんわたし達が作品を「こうとしか読めない」と感じながら読む時には、必ずそこにそれぞれの「作者の像」が伴われているのである。

加藤の考察は、竹田青嗣の現象学的言語論を基礎に、言葉を表現過程から切り離された記号としてではなく、表現過程の中で考えようとするところに特色がある。言葉は、我々が日常的に使っている言葉ですら、表現過程から、つまり発話主体—言語表現—受話主体の関連の中で捉えられなければならない意味不明となったり、パラドックスを抱え込んでしまったりする。そのような視点から言語—記号論を批判し、記号論から生まれたテキスト論が、作品の読みの多義性を指摘しながら「こうとしか読めない」という読みの唯一性や、作品の価値について語ることが原理的にできないことを指摘する。引用した箇所は、竹田流の言語観の特徴がよ

く出ている部分である。彼がここで言っているのは、簡単に言ってしまうえば我々がある作品を傑作だ、よい、と感じるとき、そこには既に他者もまた同じように感じるはずだ、という信憑が含まれていて、それなしでは「よい」という感じ方はしない、ということである。それは読み方の客観性や普遍性とは何か、という疑問に対する一つの答え方であろう。我々は作品を読んで、時に「こうとしか読めない」と感じる。その読み方がそのまま普遍的であるとは言い難いが、少なくともそのように感じる事が読み方の普遍性や客観性を求めることの基礎的な条件になっている。もっと言えば、そのような読み方をすることがなければ、そもそも読み方の普遍性や客観性などということ自体が問題にならない、ということである。自分が受け取ったものに固有性を感じるからこそ読んだ作品について語りたい、という表現への欲望を生じさせるし、その読み方が相手に伝わるかどうかは気になるのである。だからそれは同時に我々がなぜ文学作品を読むのか、また、それについて語ろうとするのか、ということと関わっている。

我々が他者に向けて、文学作品について語ろうと欲するのは、一般的にそれが「傑作だ、よい」と感じられる場合である。我々は自分にとっておもしろくないものについてあえて人に向かって語ろうとはしない。このような事実のうちになぜ我々は文学作品について語るか、の答えがある。実際には作品について語ることはなくとも、そもそも我々が文学作品を読むのは、そのような「よい」を感じたいと思っているからであろう。「よい」と感じる場合に、相手にもそのよさをわかってもらいたいと思う。そしてもし相手が自分の読み方に納得してくれただけ、そのとき初めて私の読み方は多少なりとも「客観的」であることに、「普遍性」をもつことになるだろう。同じように、相手がもし自分に作品について語ってくれようとしているなら、どこをよい、おもしろいと感じたのかを知りたいと思う。もし相手が「こうも読める」と、読み方をいくつも挙げてきたとしたら、きっと「それであなたは結局どう読んだのか、どこに感動したのか」と聞き返さずには

いられないだろう。我々が知りたいのはどのような読み方が可能か、ではなく、他ならぬ「あなた」はどのような文脈の中で、「あなた」に固有の体験——〈意味〉として読んだのか、ということだからである。

文学作品は作者の意図に縛られることなく、読者に向かって開かれている。しかし、それは読者がどのようにも読める、ということとは別である。読者は自分が読み込んだ文脈に従って読もうとする。ある文学作品を読んで、おもしろい、と感じた場合、そのおもしろさは「どのようにでも読める」というものではない。ない。「こうとしか読めない」と感じられるから、我々はその作品について語りたい、という欲望を生じさせるのである。もしうまく表現できたなら、そのおもしろさを相手に伝えることができるはずだ、そう思うから客観的な表現にすべく、言葉と格闘しはじめる。文学作品はそうした表現への欲望をかきたてるものとして我々の前に現れる。この場合、普遍性とか客観性というのは、だから自分とは異なる表現主体との間に関わりを作り上げることと別のことではない。我々は「こうとしか読めない」という読み方でしか、つまり、恣意的なものではなく、向こうからやってくる意味にとらわれる、というような了解の仕方しか他の主体を感じ取ることができない。「作品が開かれている」というのは、そのような読み——〈意味〉が個々の表現主体によって創られる、ということ、それはまた、我々が他の読者——表現主体と共鳴することが可能になる条件である。

四 「作者」について

ところで、先の引用の最後で、加藤は「作者の像」について、「ある作品が「こうとしか読めない」という形で読まれるのは」、「作者はこれをこう感じて書いたに違いない、という作者の像を伴うものとなっている場合に限られる」という言い方で語っていた。しかし、そもそも我々がある作品を「よい」と感じる時にはすでに他者も同じように感じているはずだ、という信憑が成立している、という

なら、その他者の中に「作者」も含まれることになるのではないか（その場合の「作者」は現象学的な発想からすれば、我々にとっての「作者」であって実際の作者ではありえないのだから、「像」であるのは当然である）。「よい」と感じるときにはすでに「こうとしか読めない」という読み方をしているはずで、なぜ、ことさら作者に特別な位置を与えようとするのだろうか。そもそも作者は読者にとってどのようなポジションを占めているのだろうか。もう少し「作者」について彼が語っているところを引用しておこう。

人がある作品を書くという場合、そこでの執筆動機は彼自身にも十分にはつきりとはしていないのがふつうである。彼は、書くことを通じてそれを自分で確認していく。なぜ書くという行為が、それを自分に対してもはつきりさせる契機になるかと言えば、書くという行為の中にいわゆる作者（主体）の意図なるもの、もつと言うなら考えることそれ自体に対する抵抗の要素があるからである。ミケランジェロが大理石から一つの人物像を掘り出す場合を考えてみよう。彼が最終的に掘り出す（＝作り出す）人物像が、彼にとっては「自分の作るうとしていたもの」だということになるが、それは、大理石を彫るという行為を通じて彼に「もたらされる」。大理石を彫るという行為が、彼の脳裏にある「意」に「形」を与える上に重要な役割を果たしているとすれば、それは、大理石が彼に対し、自分に自由にならない抵抗物として現れるからである。その抵抗物との交渉の中で、自分の脳裏の「意＝動機」が、「モノ」となって現れる、両者の間には当然差異がある、その「ズレ」を通じ、自分の欲していたものが何であるかが、彼自身に対し、明らかに becoming するのである。

書くという行為は、ここで彫刻家が石を彫るという行為と同じだ。そこには言葉を書くことの物質性があり、他者性があり、そこで言葉は不透明な厚みを

もって書く人の動機＝意図に対し、抵抗として働く。そして、なかでも言葉を書く行為のもつその不透明な性質をもっとも十全に生かす行為が、作品を書くという行為、文学と言われる領域における、書く行為なのである⁽⁴⁾。

何か言いたいことがあって書き始めたとする。しかし、実際に言葉を書きとめるや否や、その言葉と自分の中の言いたい何かとの落差に気づかされることになる。より正確に言えば、言葉にすることで、その言葉では表現されていない何かがある。加藤の言い方では自分の欲していたもの＝最終的に造り上げられた作品、というようにも読めるが、もともとあった「意」が明確になって具現化されるのではなく、制作過程で「意」そのものが更新されつつ、新たな何かが生み出される、と考えるなら、ここで言われていることに異論はない。「抵抗物」とか「他者性」という言葉はそのような意味で解釈されるべきだろう。だから、作者の意図と呼ばれるものをあまり実体的に、作品全体を貫くものとして捉えてしまうと、文学作品を「書く」という行為の独自性を捉えることができない。それは書くプロセスの中で更新されつつ実現されるもの、あるいは最終的に作品としてできあがったものから読み手が見出すもの、として捉えた方がおそらく実状に合っている。そのようなものとして「作者の像」を捉えるべきだろう。

ところで、言葉はなぜ我々が発したものでありながら、我々にとって「自由に」ならない抵抗物となってしまうのだろうか。それは言葉が現実的なものだから、つまり他者も使う、他者に通じるという公共性を持っているからだ。さらに言えば、言葉の意味に揺らぎがあることが前提となる。もし言葉の意味が一義的に定まるのであれば、誰が読もうが同じ意味に受け取れるわけで、「意」とのズレも生じないのではないか。言葉が読み手によって別の意味に解釈される可能性をもつことが「不透明な性質」を生み出していると考えるべきだろう。したがって、言

葉が発語者の自由にならないのは、言語表現が公共的な意味を土台としてさまざまな了解を生み出す可能性を持つからだ、と考えることができる。そのような可能性があるからこそ、書き手は読み手となり、別の解釈||文脈を吟味しつつ書く。そのような事態を書く主体から見た場合に、書く行為に「抵抗物」や「他者性」が感じられる、ということになるのではない。書き手はそうした別の解釈、文脈にさらされつつ、その「ズレ」の中から未だ表現されていない、これこそが自分が目指していたものだと感じるような何かを発見し、新たに創り出していく。だとすると、加藤が述べているような書くことのダイナミズムにはあらかじめ読むことゝが織り込まれていることになるだろう。それは読み手としての作者であり、書き手の中の読者の像である。書きつつ他者の視線で読む、その読みとりが書くことを促していく。作者もすでに自分が書き上げた文脈から自由ではありえない。

五 発語主体—言語表現—受語主体

加藤の「作者の像」という概念は、先に述べたように、言語の意味の理解についての竹田青嗣の現象学的な考え方に基づき、さらにそれに文学作品を「書く」ことの独自性を加味した概念である。竹田は受語主体にとって意味が分かる、分からない、ということ、言語を媒介とした発語主体と受語主体の信憑関係に求める⁵⁾。意味が分からないと言うことは、言語表現を介して、発語主体の「意」に届くことができない、と感じることである。なぜここで受語主体と言語表現の関係だけに限定しないで発語主体との関係で捉えようとするかといえば、「言語自体にどのような厳密な使用規則を与えようとそれは確信成立の十分条件とはならない」から、これまでの記号論的言語論の失敗を繰り返すことになってしまっただけである。ここでいう発語主体が加藤の「作者の像」の原型であることは見やすい。一方発語主体と言語表現の関係については、「言語においてわれわれが「意味」

と呼ぶものは、基本的に、「意」と「表現」の「妥当—一致」についての「確信」の意識にかかわっている。たとえば何か書いてみて、それが自分の「意」にそぐわないと感じれば、意味が通じないと考えて書き直す。したがって、竹田の言語観からは、「発語主体—言語表現—受語主体」のコミュニケーションの過程は、「発語主体—言語表現」過程と「言語表現—受語主体」過程の間で非対称となる。「意」を表現する過程においては発語主体と言語表現の関係だけが問題となるが、受け取る過程においては受語主体は言語表現を媒介に、発語主体との信憑関係を成立させる…。しかし、すでに述べたように、表現されたものが「意」にそぐわない、と感じるのは、発語主体が同時に受語主体となって読むことで感じるものであって、この場合、「発語主体—言語表現」過程において、発語主体は受語主体との間で信憑関係を成立させている、と考えてもよいように思える。また、「言語表現—受語主体」過程において、受語主体の中で言語表現が一つのまとまった意味として受け取れるなら、発語主体を持ち出さなくてもそれをもって意味の了解とみなすことができるように思える。

たとえば竹田が挙げている「次回の委員会は、4月15月に開催される」という例で、我々がこれを「4月15日」の誤りとして受け止める、というような場合、我々は発語主体の「意」まで付度して判断するのではなく、このままでは意味が通らないが、「」に開催される」というような表現の前には日付が来るのが一般的であること、「15日」という表現は使われないこと、日付は何月何日という表現形式が一般的であること等をすぐに了解できるから誤りだと判断するのではない。このように一般的なメッセージにおいては、いいかえれば公共的な、辞書的な意味の了解で間に合うような場合には、おそらく我々は発語主体の「意」というものをほとんど意識しない。しかし、再び竹田の挙げている例で言えば、「時間の中での性行為の在り方は、空間の中の虎の在り方に等しい」というような表現では、個々の単語の意味が分かっても、それをもって何を言おうとしている

るのが分からない。そうした場合にはじめて、文脈的な意味を発語者の「意」に遡ることと理解しようと努めるはずである。そう考えれば、竹田の、受語主体における意味理解のモデルは、基本的に公共的な意味に納まることができないような表現、我々が表現の背後にある文脈の了解こそが重要だと感じるような表現においてこそ当てはまるモデルだと言えよう。同じように、発語過程において発語者が受語主体を想定する、あるいは自ら受語主体となるのは、文学作品を書く場合のように、発語者自身にとって「書く」行為が不透明であるからではないのだろうか。

文学作品のように意味が不透明な言語表現においては、発語主体は自身が仮想の読者となることで、受語主体は想像的な作者を想定することで意味の補助線を作り出す。そのようなかたちで我々は文脈的な意味を理解していく。最初に述べたように、文学作品は命令や用件を述べるような言語表現とは異なる。作者は言語を使って表現する場合、公共的、規範的な意味を利用しつつ、そこには乗り難い何かを表現しようとする。言葉の公共的な意味は作品の中で別の意味を付加されたり、新たな意味に置き換えられる。そのような言語表現が発語に困難を伴い、時に受け手に意味のわかりにくさを感じさせるのは当然である。

作者は、読み手としてすでに表現された言葉から生じる文脈的な意味に規定されつつ次の言葉を模索し書き続ける。たとえば作者が書きながら自分の作品に感動してしまうような事態が生じるのは、言葉が読むたびに文脈の捉え直しによってどこかしら未知なものとして立ち現れてくるから、不透明さ、他者性を持っているからだろう。作者にとってすらも、書かれた文章の意味は向こうからやってきて自分を捉えるような何かなのである。

同じように読者が「おもしろさ」を感じるのも、自分の中にありながら言葉に表現することが困難なもの、そのように感じられる何かを文学作品に見出したときなのではないか。自分だけではなく、書き手もまた同じような感じ方をもって

いる、それを書き手と共有していると感じることと、そうした「何か」は読者にとって現実的なものとなる。それは文学作品の表現が虚構として成立しているとか、発語主体からの一方的なものであるとか、そういった数々の違いにもかかわらず、我々にとってコミュニケーションとして成立していることを示しているのではないだろうか。

注

(1) 「言葉のコンテキストについて——文学作品について語ること」(『きのくに国文』7号 和歌山大学国文学会 2002・03)。さらにその基礎的な考察として、「コミュニケーションとしての教育」(『きのくに国文』6号 和歌山大学国文学会 2001・03)がある。

(2) 「語りの口の変容——近代と現代のあいだ」(『和歌山大学教育学部紀要——人文科学』第54集 2004・02)で、現代小説の特徴を、読者と親密な関係であるかのようにふるまう語り手の語り口に見出して、それ以前の小説の語り口からの変化を考察した。

(3) 『テキストから遠く離れて』2004・01 講談社

(4) ここは正確には「エクリチュール」の解説であって、テキスト論の成果を記述した箇所だが、そうした成果を取り入れつつ、表現論として構築し直すことを目的としていると考えられる。したがってこの箇所を「書くこと」や作者についての加藤の考え方とみなしてさしつかえないだろう。

(5) 『言語的思考へ——脱構築と現象学』2001・12 径書房

二〇〇四年十月八日受理